



九元社と機関誌『九元』

著者	齊藤 祐子
雑誌名	藝叢：筑波大学芸術学研究誌
巻	28
ページ	22-34
発行年	2012-03-01
URL	http://hdl.handle.net/2241/00147385

九元社と機関誌『九元』

齊藤 祐子

はじめに

九元社は1933(昭和8)年に東京美術学校彫刻科木彫部の卒業生を中心として結成された彫刻団体である。主な会員には森大造(1900~88)や中野四郎(1901~68)、村井辰夫(1904~98)、長沼孝三(1908~93)、奥山泰堂(1907~2000)などがいた。当初は研究会的な集まりだったが、1940(昭和15)年に公募美術団体となり、以後、戦局により美術活動が困難になった1944(昭和19)年まで活動を続けた。

木彫家を中心とした組織ではあったが、団体活動の最盛期にあたる昭和10年代後半の活動期間には、建築家の海老原一郎(1905~90)や岡百壽(1908~89)、造園家・造園研究者の小寺駿吉(1901~75)と共同で、モニュメンタルな造形を対象とした課題制作を展開した点に特徴があった。それまでの彫刻展では異分野と連携した共同制作はほとんど行われてこなかったもので、同会の動向は関心を集めた。美術批評家の大蔵雄夫は同会について、1943(昭和18)年『旬刊美術新報』誌上で「彫塑界特異の存在」と評している^①。

こうした九元社の創作活動は、団体の機関誌『九元』に注目することで理解しやすい側面がある。同会の活動期間中に刊行された同誌は7号を数えたが、積極的に団体外部から寄稿者を募って彫刻に関する幅広い情報掲載に努めており、自由な言論の場であることを目指した刊行物であった。実際、同誌では美術批評家や建築家、造園家・造園研究者などを交えた研究座談会の特集記事を組むなど、彫刻の諸問題を多角的に論じる視野の広さに特色があった。異分野と連携した同会の共同制作は、こうした人的交流のなかで実現されたものであり、同誌の議論を実践へと移した極めて意欲的な取り組みであったと推察される。

昭和10年代後半はモニュメントや建築装飾といった公衆に供する彫刻制作が彫刻家の重要な課題とされた時期であったが、異分野との連携を視野に入れながら研究活動を進めていった九元社の活動は異彩を放つものだっただけに、モニュメンタルな造形活動の進展が期待された状況下において、当時の彫刻家がいかなる課題に直面し、またそれを乗り越えようとしていったのかを探る一つの糸口を提供しているように思われる。

近年の日本近代彫刻史研究の進展に伴い、彫刻団体や彫刻家に関する個別的な研究が飛躍的に進んできた。しかしながら、戦中戦後の混乱により失われた作品が多く、二次資料の収集が困難な戦時下の彫刻界の動向については未調査な部分も多い。事実、これまで九元社の存在は等閑に附されていた感があり、同会に焦点を当てた先行研究は見当たらない。そうした現状を鑑みれば、昭和戦前期に個性的な活動を展開した同会の実態を明らかにす

ることは今後の研究に資する重要な作業と言えよう。

そこで本稿では、日本近代彫刻史研究の一環として九元社を取り上げる。すでに同会の活動に関しては別稿で論じたが^②、本稿では公募美術団体として活発な活動を展開した1940(昭和15)年以降の団体活動に焦点を絞って再考する。とくに、この期間の団体活動が機関誌『九元』と深く結びついていた側面があったことから、同誌における活発な議論が同会の創作活動にどのように反映されていたのかを明らかにすると同時に彫刻界に果たした役割を考察したい。

第1章 九元社の結成

1933(昭和8)年に結成された九元社は、1927(昭和2)年から1931(昭和6)年までの東京美術学校彫刻科木彫部卒業生を中心とし、顧問として関野聖雲をはじめ、北村西望、羽下修三ら同校関係者が名を連ねた^③。結成当初の会員は森大造や鈴木三郎助、高橋泰蔵、平松眞二、山本克幸、中野四郎、村井辰夫、長谷川宏ら8名を数えた。その後、初期会員の平松眞二や山本克幸が退会し、新会員として長沼孝三や紺谷英儀、田近政二、松本光史、石塚貞夫、奥山泰堂らが加わるなど陣容に変化があったが、概ねこれら12名前後の会員を中心として団体活動が営まれた。

団体事務所ははじめ鈴木三郎助方に置かれ、その後、森大造方に移った。『九元』の発行者も森大造であったため、同会の団体活動の中軸に位置したのは森であったと推察される。なお、団体活動が軌道に乗るに従い、団体の運営に直接関わる会員のほか、会友や賛助会員、客員などが加わっており、当時の彫刻団体としてはある程度の規模をもつ組織だったと言える。

九元社の第1回展は結成の翌1934(昭和9)年日本橋高島屋で開催された。同展では8名の会員による47点の出品作のほか、関野聖雲の特別出品1点を加えた48点の木彫作品が並んだ。以降、帝展改組が行われた1935(昭和10)年を除いて、1939(昭和14)年までは年に1、2回のペースで銀座を中心とした小ギャラリーで展覧会活動を行った。

同展の出品作は木彫を中心としていたが、回を重ねるに従いセメント製の彫刻作品や壁面装飾などが加わるなど、扱う素材や表現形式も広がり、伝統木彫にこだわらない自由で伸びやかな気風があった。こうした青年彫刻家らしい旺盛な探究心と真摯な創作態度に好感を抱いた論者は少なくなく、1937(昭和12)年第3回展について『美之国』には「僅か十人ばかりの小集団だが、同人は各自その行き方を異にして、一つのタイプに嵌らず、思ふまゝに制作してゐる」という好意的な批評が寄せられている^④。

同会では他展への出品は個人の判断に任されていたため、会員の多くは九元社展と並行して積極的に官展に応募した。同会会員の主要な作品発表の場は官展にあったと言えるが、東京府美術館に進出した1940(昭和15)年第6回展を機に団体としての結束を新たにし、会員間の協力関係に基づいた独自の企画を打ち出しはじめた。例えば、第6回展では会員が共同で「九元の顔」と題した構成的な立体作品を制作し、会員間の結束を再確認してい

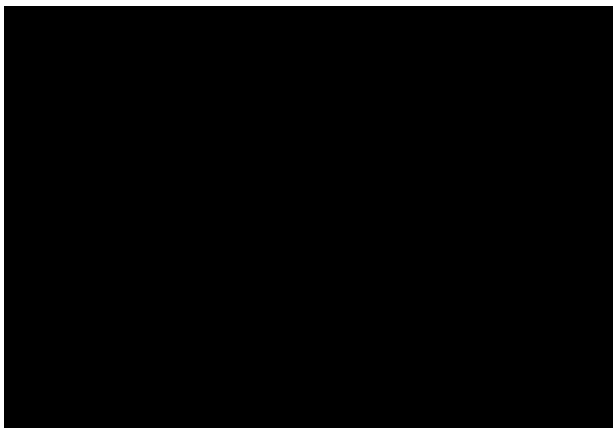


図1 第6回九元社展会場 1940年
写真右 九元社共同制作「九元の顔」

この《九元の顔》を中心とした会場は、出品作品の配置を工夫することによって華やかな雰囲気演出しており、来場者の鑑賞体験を重視した展示構成がなされている印象を受ける。こうした鑑賞者への関心は、会場に足を運んだ鑑賞者が出品作品を評価し、その結果を同展の最高賞「九元賞」の選定に反映させる一般投票を試みた点にも窺われる⁵⁾。鑑賞者とのコミュニケーションを図るこの取り組みは、社会と密接に関わる創作を目指すと同時に、大衆の彫刻に対する関心を促す彫刻芸術の啓蒙を意図したものであったと言えよう。従来の九元社展では、一般大衆に働きかける具体的な試みは行われていなかったもので、こうした同展の展開からは美術と社会との接点に立つことにより、社会生活に対して積極的な役割を果たそうという強い意欲が感じられる。

このような団体活動の変化は、九元社が1939(昭和14)年に会則を改め、同展を機に公募美術団体となったように組織上の変化と軌を一にしている。昭和10年代の彫刻界に目を転じれば、帝展改組の影響により既成美術団体の分裂や新団体の結成が相次いだ結果、大小の彫刻団体が林立する状況にあった。そうした状況下に公募美術団体として再出発した九元社は、自らの存在意義を明確にする必要性を感じていたに違いない。公募美術団体への移行期に、声明書の類を発表した形跡は見当たらないが、第6回展に合わせて発表された森大造の「公衆彫刻」と

題した一文からは、当時の同会が目指した芸術上の志向が窺われる。

「一般上流社会にのみ愛されて育つて来た彫刻は、必然的に上流社会的な存在でしかなかった。従つて、多くの一般大衆と彫刻とは極く縁の遠いものであつて、正しい意味の彫刻の役目に背くことゝなる結果となつた。今や階級的な感念は一掃して国民全体的の存在として発達せしめねばならない時代である。(中略)多くの彫刻を愛する社会人は力を合せて公衆の前に、公園に広場に橋に記念物に大建築にと云つた様な所に立派な彫刻を華と咲かすべく努力すべきではあるまいか。それは一方、都市美の上から喜ばしきことであり、時代情勢から見ても、時代文化の上からも当然そうなるべきであらう社会人は自由にそれ等彫刻を吾物顔に観賞する事の出来ると云ふ事は、彫刻本来の特性にかなふ事であり、こう云ふのを公衆彫刻と云ふのである」⁶⁾。

ここで森は、彫刻芸術は一部の美術愛好家の嗜好に應えるものではなく、広く社会一般に共有されるべきものであるとしたうえで、モニュメントや建築装飾といった公衆に供する彫刻制作を「公衆彫刻」と位置づけ、その推進こそ現在の彫刻界の重要な課題であると主張している。大衆の生活に密着した、社会に開かれた造形を目指そうという森の主張は個人的な意見ではあったが、彫刻芸術の啓蒙を視野に入れた第6回展の展開から言えば、当時の九元社の会員が共有していた理念でもあったと捉えられる。事実、以後の同会は社会と接点をもつ創作活動に取り組み、変化に富んだ展覧会を開催していくことになる。

もちろん、芸術至上主義への偏りを見直し、生活感情からかけ離れつつある彫刻芸術と社会との関係を再構築すべきだという意見はそれ以前からあった。昭和初期の彫刻界では彫刻の応用的な側面を探究する気運が高まり、建築や工芸と関わる創作活動を集団で展開する彫刻団体が登場した。「彫刻の実際化」を掲げた構造社はその好例である。

こうした社会に開かれた造形を目指す彫刻の流れは昭和10年代初期には裾野を広げ、帝展改組後には複数の彫刻団体が構造社と同義の実践を展開した。とくに、1937(昭和12)年日中戦争以降、本格的な臨戦体制に入った日本では、美術家の積極的な社会貢献が求められ、国威発揚を目的とするモニュメンタルな彫刻制作が奨励された。『日本美術年鑑』の「昭和十四年度美術界概観」には次のような記載がある。

「時世は彫刻に、裸女像や置物以外に、悠久性をもつ

民族的記念物を要求してゐる。(中略)わが国の彫刻が習作的写実の域から、一段と躍進をとぐべき時運に際会してゐるといはねばならぬ」⁷⁾。

とはいえ、九元社が公募美術団体としての再出発にあたり「公衆彫刻」という理念を打ち出したことを、時代の反映と捉えるだけでは十分ではないだろう。個々の会員の歩みを振り返れば、美術と社会の架け橋になろうという理想を掲げた同会の萌芽が見出されるからである。

例えば、九元社の中心作家だった森大造は1900(明治33)年に滋賀県阪田郡醒ヶ井村上丹生(現、米原市)に生まれた⁸⁾。中山道の宿場、醒ヶ井宿から丹生川に沿って南へ3キロほどの山間にある上丹生は、豊富な木材資源を活かし、江戸時代後期には神社仏閣の建築彫刻や山車の彫り物など大小の装飾彫刻を生業とした木彫家の集落として栄えた土地柄であった。優れた堂大工であった二代目上田勇助が、日本三大曳山祭りの一つと言われる長浜曳山祭りの山車を模した、華麗な千鳥破風屋根を特徴とする浜仏壇を手がけたことを契機に種々の彫り物を制作する木彫の里として知られるようになり、明治期には木彫家ばかりでなく、木地師や鋳金具師、漆塗師など多様な職人が工房を構える全国的にも珍しい工芸村へと発展した。

こうした伝統工芸が息づく芸術的な環境に育った森は、はじめ実兄の営む堂営彫刻で彫刻の基礎を身に着けたのち、中野素昂(1897~1985)との出会いをきっかけに1922(大正11)年東京美術学校彫刻学科木彫部選科に入学した。同校を卒業した1927(昭和2)年第8回帝展《秋華》初入選により官展作家の仲間入りを果たした森は、以後、官展を主な作品発表の場とした。翌年第9回帝展に出品した《清潤》(図2)は写実の技巧を抑え、簡潔な構成によって若い女性をモニュメンタルにあらわした静謐な雰囲気の漂う立像だが、伝統的な題材にしばられることなく、新たな木彫の可能性を探究していた状況が推察される。この頃には社会的な題材にも関心を示し、1934(昭和9)年第15回帝展では労働者の群像彫刻《工場の午後》(図3)が特選に輝いた。

継続的な官展への出品を通じて彫刻界に地歩を固めていった森は、文筆活動にも意欲的に取り組んだ。とくに『美之国』の投稿欄に掲載された「建築彫刻に於ける一つの提唱」は⁹⁾、同時代の彫刻家に対し建築と関わる創作活動への積極的な取り組みを進言している点で注目される。纯粹美術と呼ばれる彫刻制作にこだわらず、社会に視野を広げ、現代生活に響く美を創出すべきだという同文の提言は、「公衆彫刻」の主張と響き合っており、対社会的な創作活動に対する関心が徐々に醸成されつつあった状況が窺われる。

また、九元社結成の翌年から同会に加わった長沼孝三

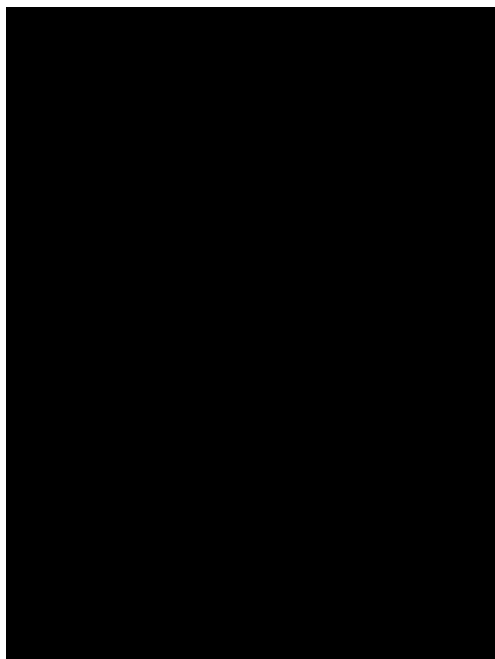


図2 森大造《清潤》1928年 木

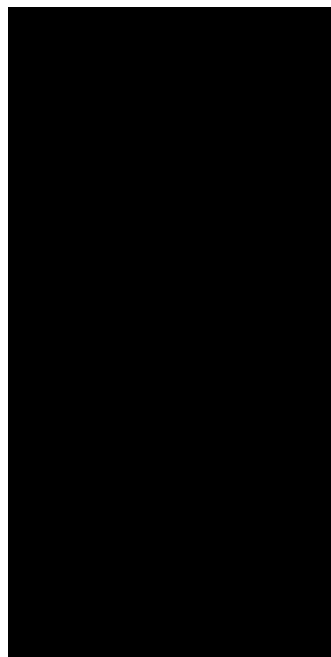


図3 森大造《工場の午後》1934年 木

は東京美術学校彫刻科在学中の1930(昭和5)年、杉浦非水が率いる商業美術家のグループとして知られる七人社(1925年結成)に入っており、商業美術の分野に関わった経験があった¹⁰⁾。

当時の彫刻家としては異色の経歴をもつ長沼だが、東京美術学校を卒業した1931(昭和6)年第12回帝展に《インテリゲンチヤ》(図4)が初入選したことを契機に、本格的に彫刻制作に取り組むようになった。本作は幾何学

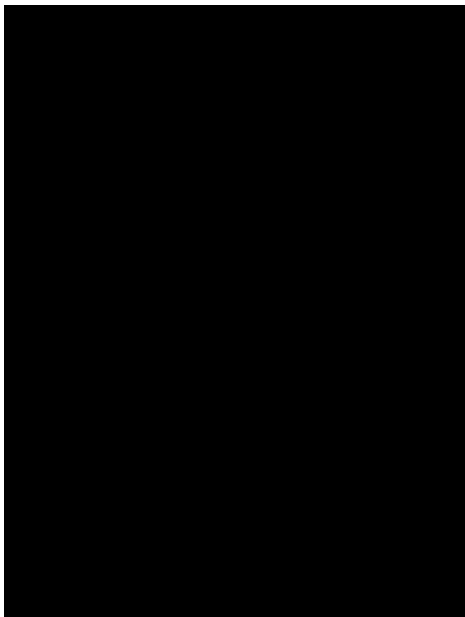


図4 長沼孝三《インテリゲンチャ》1931年 ブロンズ

的な形状の構造体に、複数の人物像を配置したユニークな作品となっている。壁面で区切られた空間では、ダンスに興じる男女、物思いにふける女性、孤独な男性のすがたなど異なる情景が展開されている。世界恐慌の影響が日本に波及していた当時の社会状況を想起すれば、華やかな都市生活の裏側に、孤独や不安を抱える人々が少なくない社会の実態を浮き彫りにした作品と言えるだろう。このような社会風刺とも言い得る作品を世に問う長沼の姿勢には、社会との結びつきを重視する彫刻家としての在り方があらわれているように思われる。

これらはほんの一部だが、九元社に集結した彫刻家たちは、美術活動を展開しはじめた当初に日常生活と密接に関わる創作活動を経験しており、伝統木彫を掘り下げることに以上、彫刻という表現形式の豊かな可能性に目を向けていた印象を受ける。そうした既成の彫刻観にとらわれない柔軟さと探究心は官展作家となってからも失われることはなかった。それは、彫刻家ないし批評家として社会との関係のなかに自己の存在意義を見出そうとしていたことに窺われよう。こうした個々の芸術上の志向と、美術家の対社会的な貢献が求められた戦時下という特殊な時代性が重なり合ったところに「公衆彫刻」の推進を掲げる九元社の方向性が形成されていったと言えるだろう。

第2章 機関誌『九元』の刊行

研究会的な集まりとしてスタートした九元社は、1939（昭和14）年9月に会則を整備して組織としての体裁を整えているが、この「九元社社則」に掲げられた団体の主

要な事業には「展覧会の開催」や「研究会の開催」と並んで「機関誌の刊行」が明記されており¹⁰⁰、出版事業が団体活動の重要な取り組みの一つとして捉えられていた状況が窺われる。この会則に則り、同年12月に機関誌『九元』が刊行された。

機関誌『九元』は1943（昭和18）年10月まで、年に1、2回のペースで刊行されており、7号までの現存が確認されている。この7号には廃刊を伝える告知等はないので、戦禍の広がりに応じて編集作業が困難になり刊行が見合わせられたのではないかと推察される。判型には多少のばらつきがあるものの、概ね一般的な文芸誌のサイズとされるA5版に統一されている。毎号20頁前後の小冊子であったが、表紙（図5・6）は会員が手がけた木版画で飾られており、凝った装幀が施されている点はいかにも木彫家を中心とした団体の機関誌らしい。

昭和戦前期において機関誌を刊行した彫刻団体はごく僅かで、構造社が数年にわたって機関誌的な性格をもつパンフレットを刊行したことが知られる程度であった。そうしたなか、九元社が出版事業に乗り出した意図は何だったのか。同誌の性格が窺われる特徴的な事柄を挙げることでその疑問の手がかりとしたい。

創刊の言葉には同誌の刊行に直接関わる言及は見られないが、冒頭部分には「非常時の覚悟」として次のような記述がある。

「われわれがほんとうに、この何千年来生を享けて来た国土に酬ゆる所以のものは、新らしい美術の世界を創出し、もつてこの歴史的民族的大飛躍の一部に資するところにある。（中略）この精神が、われわれをして新しい決意をここにもたらしした」¹⁰²。

日中戦争の勃発以降、急速に広まった国家総力戦体制

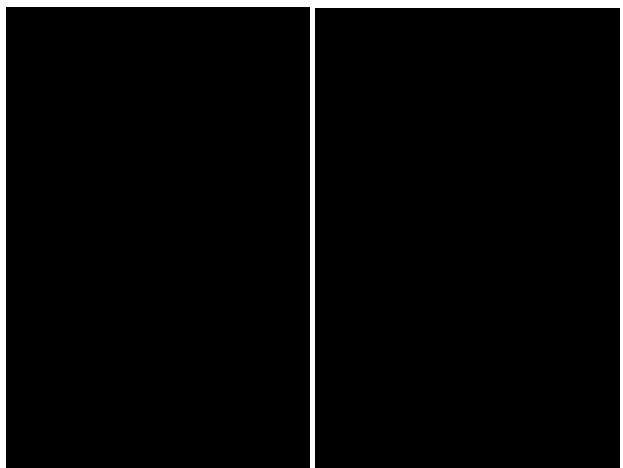


図5 『九元』2号表紙 長沼孝三《めばえ》木版

図6 『九元』6号表紙 石塚庭壇 木版

は、大衆の愛国心と民族意識の喚起を促す一方、美術界には世界的な視野に立った新時代の日本美術を開拓しようという気運を高まらせた。創刊の言葉からは、こうした美術界のなかで九元社も時代の要請に応え得る新たな美術の地平を切り開こうとしていたことが窺われる。

こうして創刊を迎えた同誌には、会員の創作状況や近況、彫刻界への提言など多様な記事が掲載されており、個人の意見を尊重する会の気風が伝わってくるが、創刊号の編集後記では外部からの寄稿を募っているため⁽¹³⁾、当初から自由な言論の場として計画されていたことがわかる。その計画通り、2号（1940年3月刊行）以降は寄稿者に対し誌面を提供することで機関誌の充実化を図っていった。

この『九元』への寄稿者は彫刻界の枠を越えた多彩な顔ぶれに特徴があった。例えば、5号（1941年10月刊行）では美術批評家の大蔵雄夫が「上半期掉尾の彫刻展評」と題した展評を寄稿した。また、6号（1942年8月刊行）では造園家・造園研究者の小寺駿吉「造園構成に於ける彫刻的要素の問題」が掲載され、続く7号（1943年10月刊行）では建築家の金澤庸治「建築と彫刻」が掲載された。いずれも各分野の第一線で活躍していた人物であり、当時の九元社の交友関係の広さが窺われる。

同会ではこうした諸芸術に精通した専門家に寄稿を求めるだけでなく、膝を交えた議論を行う「九元社研究部座談会」（以下、座談会と略述）を開催し、その報告記事を『九元』に掲載していった。座談会の報告記事は同誌の中心を成した感があったため、同誌を特徴づけるものとしてその内容について詳しく述べてみたい。

第1回からの座談会の展開は以下の通りである。テーマが掲げられた座談会についてはそのテーマを「 」内に、また報告記事が掲載されたものについては（ ）内に掲載号を表記した。

- ・第1回研究部座談会 講師 川路柳虹
1939年開催（『九元』1号掲載）
- ・第2回研究部座談会 講師 高村光太郎
1940年1月開催（『九元』2号掲載）
- ・第3回研究部座談会 講師 羽仁五郎
1940年開催
- ・第4回研究部座談会 講師 蔵田周忠
1940年10月開催（『九元』4号掲載）
- ・第5回研究部座談会「緑地と造型」
講師 小寺駿吉・江山正美・森脇龍雄・小坂立夫
1941年8月開催（『九元』5号掲載）
- ・第6回研究部座談会「モニエメントに就いて」
講師 荒城季夫
1943年7月開催（『九元』7号掲載）

この座談会は団体外部に広く門戸を開いており、誰でも自由に参加できた。参加者名簿が残されていないため人数等の詳細は不明だが、第2回に関しては報告記事から、中村直人、伊福部隆彦らが同席したことが確認される⁽¹⁴⁾。高村光太郎を囲んだ会場の写真（図7）から推察して、この回は10数名ほどの集まりであったようだ。

講師の顔ぶれから推し量れるように、この座談会は様々な立場から彫刻の諸問題を多角的に検討することを目的としており、毎回、主催者である九元社側の問題提起に対して講師が意見を述べる質疑応答の形式で進められた。以下では第1回からの展開を報告記事に依りながら概観する。

美術批評家の川路柳虹を講師に迎えた第1回座談会では⁽¹⁵⁾、新文展の不振が話題となった。川路は官展彫刻部の問題として、先ず作風の偏りを指摘し、いわゆる官展型と呼ばれる型にはまった創作ばかりでなく時代に相応しい新たな彫刻表現を探究する必要があると提言している。とくに塑造では、自然主義的な作風の朝倉文夫を退け、「古典彫刻の形の美しさ」があるとして⁽¹⁶⁾、イギリス仕込みの堅固な構成と卓越した写実の技巧で定評のあった齋藤素巖を高く評価し、日本の彫刻界に失われつつある創造性を西洋の古典彫刻への理解を通じて見出そうという姿勢を示している。彫刻の新たな展開は作家の個性による変革以上に、普遍的な価値観に基づくことによって求められるという川路の見解は、西洋の彫刻様式の表面的な解釈に終始してきた彫刻家たちの創作態度の見直しを指摘したものでもあった。川路との座談会はそうした彫刻界の問題点を鮮明にし、作家の意識改革を強く求めるものだったと言ってよいだろう。

彫刻家であり美術批評家としても活躍していた高村光太郎を講師に迎えた第2回座談会では⁽¹⁷⁾、彫刻の技術的な問題に関する議論が目立った。仏師の家系に育った高村は、日本古来の仏教彫刻と西洋近代彫刻の相違点に葛藤し、両者の違いを乗り越えることを課題とした世代で

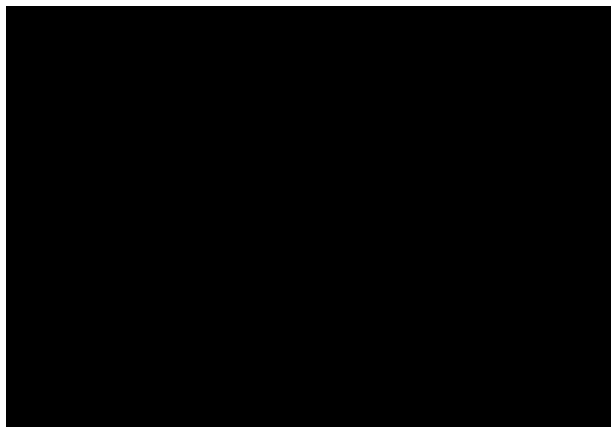


図7 第2回座談会の会場 1940年

ある。したがって、ここでの議論は技術の向上を目指すというより、木彫家として工房で感覚的に体得した造形手法を論理的に捉え直すことに焦点が置かれており、伝統木彫の世界に身を置く若い世代の参加者たちに近代作家としての自覚を促そうというものであった。高村を囲んだ座談会は自己の立ち位置を見定め、彫刻の本質とは何かという根本的な問いを再確認する場であったと言える。

これに続いて開催された第3回座談会に関しては、記録資料が残されていないため詳らかにし得ないが、開催の告知には⁽¹⁸⁾、講師の羽仁五郎については『ミケルアンジェロ』（岩波新書、1939年）の著者と紹介されているので、同書に関する内容であったと推察される。

第4回座談会では建築家の蔵田周忠を講師に招いた⁽¹⁹⁾。彫刻の新たな活路を他の芸術分野への接近に求めようという意欲が感じられるが、『ロダン以後』（中央美術社、1926年）の著者として知られ、海外の彫刻界の諸動向に明かった蔵田を講師に白羽の矢を立てたことは当を得た人選だったと言える。

蔵田は将来の建築彫刻の発展には建築の構造や様式との調和に意識を向け、彫刻の量や構成について力学的な観点を踏まえた研究が必要であると述べ、具体的な範例として、堅固な組立と構築的な彫刻表現により近代建築との調和を図ったドイツを中心とした彫刻の新しい潮流を紹介し、日本の彫刻家はより一層西洋近代彫刻の諸動向に関心を払うべきだと進言した。

今回の座談会は建築と関わる従来の取り組みの問題点を洗い出し、今後の課題を明確にすることが目指されていた感があった。彫刻の諸問題を外側から眺めることによって打開策を得ようとした九元社の態度は、彫刻界という枠組みのなかで展開されてきた従来の研究の在り方に一石を投じたものであった。

第5回座談会では「緑地と造型」をテーマとし、小寺駿吉や江山正美、森脇龍雄、小坂立夫といった造園家・造園研究者を講師に迎えた⁽²⁰⁾。座談会において中心的な役割を担った小寺駿吉は、前述したように『九元』の寄稿者でもあり、同会の活動に積極的に関わっていった人物であるが、1932(昭和7)年東京大学大学院を卒業後、造園学分野で母校や千葉大学などで教鞭をとり、とくに日本の公園史に関する研究に多くの業績を残したことで知られている⁽²¹⁾。

「公衆彫刻」として屋外への彫刻設置事業の推進を目指していた同会としては、造園家・造園研究者との協力関係に期待するところが大きかったが、それは現実には公園計画の策定に関わってきた小寺らも同様であった。今回の座談会では、ともに彫刻が都市に創造的な空間をもたらす可能性をもった表現形式であるという共通の認識に立ち、都市化の進展に伴い、憩いの場あるいは災害時の

避難所として都市空間に導入された「緑地」、すなわち公園や公共施設に付随する庭園といった屋外の公共空間における彫刻の在り方が議論された。

小寺らは都市の美観という観点だけでなく、文化的、社会教育的な観点からも屋外の公共空間における彫刻設置事業を推進すべきだとして、彫刻家の積極的な取り組みを要望した。続けて、従来の彫刻設置事業の問題点として造園手法との不調和を挙げ、今後は彫刻をはじめとする様々な構成要素を統合した美的景観の創出を目指して彫刻家と造園家が連携することが望ましいと締めくくった。

異分野の美術家や美術批評家が膝を交えた座談会はこれまでも行われてきたが、造園と彫刻の組み合わせは珍しい。九元社が造園家との意見交換の場を設けたのは、屋外での彫刻設置事業にあたり、これまで等閑視されがちだった像の周囲の空間が彫刻と深く関わる領域であると認識していたことを示している。彫刻とその周囲の空間との関係について、都市の景観形成に対し大きな役割を果たしてきた造園の分野と総合的な議論を展開したこの座談会は、都市と彫刻を結びつける新たな視座をもたらすものだったと言える。

第6回座談会は「モニュメントに就いて」と題して、美術批評家の荒城季夫を講師に迎えた⁽²²⁾。モニュメントの研究が彫刻家の重要な課題とされていた当時の状況を踏まえれば、この座談会の企画は時宜にかなったものだったと言える。

荒城は立体造形に関わる彫刻家こそモニュメントの研究に積極的に取り組む立場にあるとし、新時代の日本美術の創造が唱えられているとはいえ、狭義の日本趣味にとらわれることなく、むしろ海外の作例を積極的に参照し、世界的な視野に立ったモニュメントの創出を目指すべきだと主張している。加えて、造形活動に関わる作家は各自の専門性を高めると同時に、異分野との交流を図ることが必要であり、「総合的な近代作家」へと歩みを進めるべきだと述べた⁽²³⁾。この考えをモニュメントの問題に援用すれば、荒城の期待する彫刻家の取り組みとは、像本体だけでなく基壇や塔などの諸要素を総合的に構想する新たなモニュメントの様式を打ち立てることであったと捉えられる。造形芸術の次代の展開を総合性に求める荒城の見解からは、当時の美術界において諸芸術の連携ないし総合に価値を見出す新たな造形観が台頭しつつあった状況が窺われる。

以上、第1回から九元社が主催した座談会の展開を概観してきたが、第1回から2回にかけての座談会では、講師によって取り上げられた話題は様々ではあったものの、いずれも彫刻の本質に立ち返った議論を展開するように、創作の質的向上を促そうとしている点に共通点が見出せるため、主催者である九元社の関心が、個々

の彫刻家としての成長に向けられていた印象を受ける。しかしながら、第4回以降は積極的に異分野の専門家を招いているように、彫刻の社会性に着目し、立体造形としての多様な可能性に光を当ており、同会の関心が「個と美術」の関係から「美術と社会」へと変化していった状況が指摘される。

このような展開は、ちょうど第4回座談会が開催された時期が、同会が公募美術団体としての旗揚げ展を開催した直後だったことを想起すれば、このとき同会が掲げた「公衆彫刻」という理念の反映と捉えられる。と同時に、公衆に供する彫刻制作を重視するその理念が当時の彫刻家の間で共有されつつあったように、同時代的な関心を反映させたものでもあったと言える。

そもそも彫刻団体が座談会を開催するということ自体が異例だったが、とりわけ異分野の専門家との意見交換の場として活用する発想は従来の彫刻団体にはほとんど見られなかったことであった。それだけに、この座談会の展開が同時代の彫刻家にとって刺激となったであろうことは想像に難くない。

同会は座談会を外部に門戸を開き、更にその内容を機関誌に継続的に掲載することにより公開性を高めていった。座談会で得た新たな知見を、機関誌の刊行を通して広く発信するその姿勢からは、一連の活動が同会の課題追究のためだけでなく、彫刻界全体の問題として捉えられていたことがわかる。

このように、団体外部からの寄稿者による論考や展評に加え、異分野の造形作家、研究者を交えた座談会の報告記事を掲載し、同時代の彫刻の諸問題に光を当てていった『九元』は団体の広報誌としての役割を越え、自由な言論の場として機能した稀有な刊行物だったと言える。とりわけ、同誌では異なる分野の視点から彫刻について多角的に考究する姿勢をとっていた点に新鮮さがあったが、従来の彫刻専門雑誌と比較してもその視野の広さは際立っている。彫刻という表現形式の豊かな可能性を同時代の彫刻界に開示することを目指した同誌の刊行は、啓蒙的な立場に立った実践であったと言えるだろう。

こうした九元社の団体活動の展開からは、彫刻界の改革者たれんとする同会の自負が窺われるが、事実、同会の探究心は机上の議論に留まらなかった。

第3章 共同と総合—九元社の課題制作を中心に—

九元社の団体活動の最盛期と考えられる1940(昭和15)年以降の展覧会活動の大きな特色は、集団での課題制作を展開した点にある。昭和10年代の彫刻界ではモニュメントやそれに付随する装飾を集団で制作する課題制作が台頭した時期でもあった⁽²⁴⁾。とくに、新構造社の「オリンピック塔の綜合試作」(1937年)や「皇紀二千六百年

奉祝装飾壁面装飾」(1940年)、新制作派協会の「大東亜建設に捧ぐ」(1942年)といった取り組みは、建築との関係を模索する大規模な実践であり、従来の彫刻の領域を越えた自由な造形への志向が高まりつつあった状況が窺われる。

各団体の実践は散発的なものだったが、九元社は継続的に実践した点で際立っていた。同会の展覧会目録に従えば、その詳細は以下の通りである。

- ・第6回展 1940年7月
「九元の顔」九元社同人共同制作
- ・第7回展 1941年7月
「国旗を中心とする造形」海老原一郎、岡百壽、九元社同人共同制作
- ・第8回展 1942年7月
「大東亜聖戦記念緑地試案」
九元社同人客員総合研究
噴水、塔、広場入口、九元社同人作
緑地全図、塔の遠望図、塔の近景、客員作

なお、1943(昭和18)年第9回展、並びに翌年第10回展については、展覧会目録を未見のため具体的な実践内容は詳らかにし得ないが、前者に関しては井の頭公園自然文化園を設置場所として屋外彫刻を提案するものだったことが展評により確認される⁽²⁵⁾。

1940(昭和15)年第6回展の《九元の顔》については前述したので、以下では翌年の第7回展以降の実践を概観したい。この第7回展では「国旗を中心とする造形」を課題として、建築家の海老原一郎や岡百壽と九元社によ



図8 海老原一郎・岡百壽・九元社会員
《国旗を中心とする造形》1941年

る共同制作が展開された（図8）。海老原と岡は東京美術学校建築学科の卒業生であり、いずれも九元社の彫刻家たちと在学時期が重なっているため⁽²⁶⁾、東京美術学校出身者という繋がりを背景に同会の課題制作に協力したのではないかと推察される。

この課題制作に際して九元社は「造形」と題しており、従来の彫刻を乗り越えようという意欲が窺われるが、事実、本作は国旗を掲げる機能をもったモニュメンタルな造形作品を提案したものだった。作品の構成は基壇の上に直方体の構造物を設置し、その壁面に人物像を装飾としたもので、建築に関心を寄せる同会の芸術上の志向がよくあらわれている。

こうした取り組みに対して、彫刻家の加藤顕清は「呼吸が非常にぴったり会って社会的高揚性といふことに目標を立て」ている点に好感を示した⁽²⁷⁾。また、美術批評家の大蔵雄夫は「モニュマンへの志向の工学的要素を多分に要求するものと、彫刻とが対立して統合されず」にいと指摘しつつ「その目的において夥くの研究問題を興へたことは、圏外作家にとつて、他山の石となつたであらう」と述べ⁽²⁸⁾、新たな立体造形の開拓に向かう同会の方向を支持した。

1942(昭和17)年第8回展での課題制作は「大東亜聖戦記念緑地試案」であった。今回は複数の造形作品や、各種施設、緑樹などを組み合わせて一つの広場を形成する総合的な構想を打ち出している点に特徴があった。聖戦記念塔（図9）や噴水（図10）などの個々の造形作品は、式典行事や市民のレクリエーションの場としての機能を備えた広場の設計の目的に沿って制作されており、都市と彫刻を結びつける具体的な試案となっている。写真（図11）は「大東亜聖戦記念緑地試案」の全図である。同

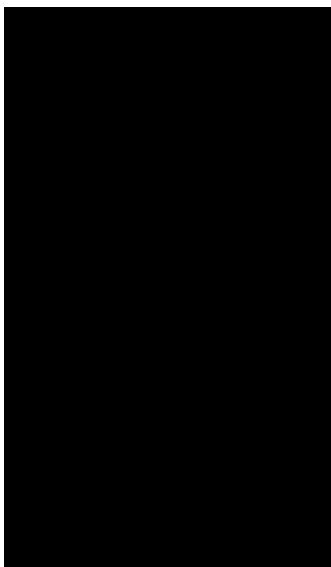


図9 九元社共同制作《聖戦記念塔》1942年

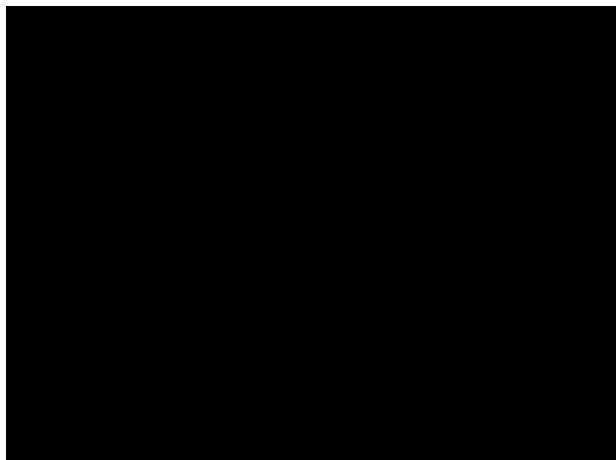


図10 九元社共同制作《噴水》1942年

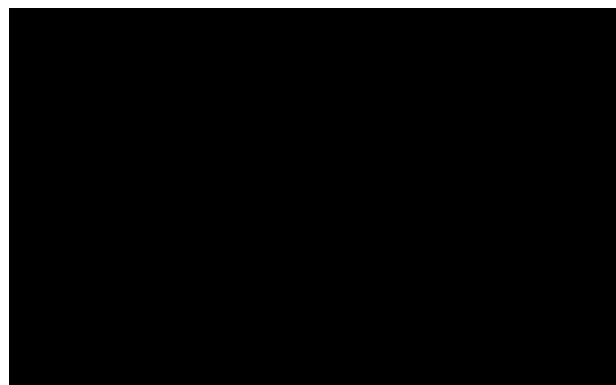


図11 九元社客員「大東亜聖戦記念緑地試案全図」1942年

展の目録によれば、この課題制作には小寺駿吉ら造園家・造園研究者7名が客員として参加しており、いわば造園と彫刻の分野が連携した共同研究であった。前年に「緑地と造型」というテーマを掲げた第5回座談会を開催していたように、それは座談会での議論を実践へと発展させたものであったと言える。

造園家と彫刻家が連携した展覧会活動としては、朝倉文夫を中心に結成された東台彫塑会（1919年結成）に先行例がある⁽²⁹⁾。同会は彫刻鑑賞の普及を目的として、園芸団体の協力のもとに観葉植物と彫刻を組み合わせた庭園風の展示空間を演出したほか、野外彫刻展を計画するなど、彫刻芸術の啓蒙活動に積極的に取り組んだことで知られている。

九元社の試みは、こうした大正期の東台彫塑会の実践を土台としたものであったと考えられるが、九元社の場合は造園家・造園研究者と共同で都市における美的空間の創案を行っているように、先行する東台彫塑会の取り組みを更に一步前進させた感があった。

この試みに対する反響は少なくなく、藤田健次は同会を「彫刻壇の最尖峰を行く団体」と述べてうえて、

課題制作について「この社の芸術運動を意義づけるべく精魂を尽したものとして観衆を惹きつけるに十分であらう」と絶賛した⁽³⁰⁾。

1943(昭和18)年第9回展では、前年5月に井の頭恩賜公園に付属して開設された東京都井の頭自然文化園を設置場所に想定した、いわゆる屋外彫刻の提案が課題となった。この課題に基づいて制作されたのは、村井辰夫《道祖神》(図12)や、森大造《日時計》、長沼孝三《生成》、中野四郎《山羊と子供》、奥山泰堂《神農》などである。これらは展覧会場では配置図(着彩スケッチ)とともに展示された⁽³¹⁾。個々の作品の形状や素材などの詳細は不明なものが多いが、《道祖神》を見る限りでは、一般に馴染み深い題材を具象的にあらわしているように、同園に集う人々の慰安となる彫刻制作を目指している印象を受ける。

今回の取り組みに対する評価も上々であった。例えば、建築家の金澤庸司は、都市と結びついた造形活動はもっぱら建築家の仕事と考えられてきたが「彫刻家の自由さが入った作品が出て来ると又建築家も考へ深く成つて、文化の上面白い結果が生まれるのでは」と今後の研究の進展に期待感を示した⁽³²⁾。

このように、九元社の課題制作は公衆に供する彫刻制作を通して社会との接点を探究するものであったが、その内容は当時の国家の理念を象徴するモニュメントとして建築と関わる壮大なスケールの構想を打ち出す一方、より身近な日常生活に目を向け、一般市民の生活環境の向上や地域の文化活動の発展に資する屋外彫刻を提案するなど、社会における彫刻の役割を多角的に探る試みであったことがわかる。

都市への進出を目指す彼らの創作活動は、あらかじめ彫刻の設置対象となる場が明確に設定されており、しばしば周囲の空間をも表現対象とする総合的な観点から進

められている点に大きな特徴があった。東台彫塑会の実践に顕著に窺われる通り、彫刻が置かれる場や空間に対する関心は早くから芽生えてはいたが、九元社が従来の試みを発展させ、設置場所の環境的特性や周囲の空間との関係を視野に入れながら、彫刻を活かした美的空間の創案というより踏み込んだ研究に着手したことは注目に値しよう。

美術批評家の柳亮は1944(昭和19)年に『美術』誌上で、これまで彫刻家が打ち出したモニュメンタルな構想はアトリエでの観念的産物に留まっていると断じ、より現実結びついた具体的な試案を打ち出し、現実の建設計画に繋がる啓蒙活動を展開すべきだと唱えているが⁽³³⁾、九元社の活動はまさにそれを実践して見せた感があった。

こうした同会の実践は、建築家や造園家・造園研究者の協力によって成り立ったものであった。従来の彫刻界では隣接する造形分野との共同制作はほとんど行われてはいなかったが、九元社の存在は都市という開かれた空間に、いかに創造的な成果を導き出すかという課題に対し、新たな発想や研究手法が模索されはじめていた彫刻界の状況を伝えているように思われる。

分野の垣根を越えた共同を視野に入れつつ、継続的に課題制作を展開した九元社は、都市と彫刻の関係を再構築するための新たな一步を踏み出した感があったが、そこで提案された構想自体は実現には至らなかった。会員らが共同で実社会に一つの美的空間を実現し得たのは、1941(昭和16)年から翌年にかけて請け負った箱根の強羅ホテルの大浴場(図13)の改装工事のような室内装飾の分野に限られており⁽³⁴⁾、都市の公共空間を対象とした取り組みはもっぱら個人としての活動においてであった。

例えば、1941(昭和16)年第7回展に出品された森大造《楯(国旗掲揚塔彫刻)》がその後建設されたことが記録写真(図14)により確認される⁽³⁵⁾。また、長沼孝三や

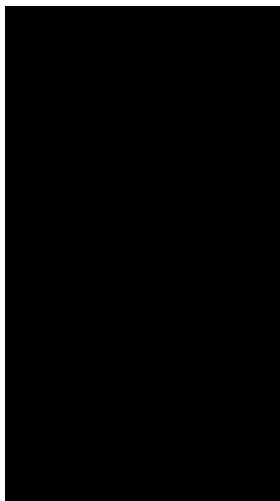


図12 村井辰夫《道祖神》1943年

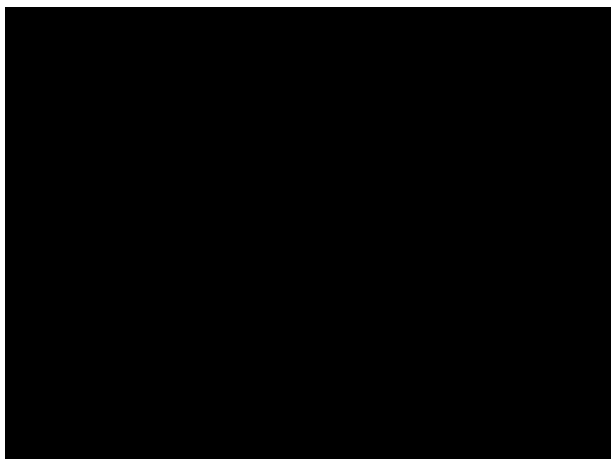


図13 九元社制作 強羅ホテル大浴場の室内装飾
1941~42年

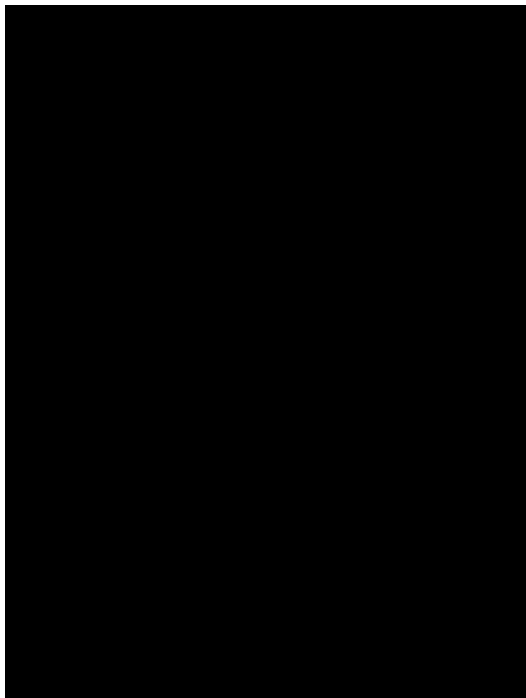


図14 森大造《楯》と国旗掲揚塔
1940年代前半

中野四郎らはモニュメント芸術の発展を目的として団体の枠を越えて組織された造営彫塑人会（1942年結成）や、軍需生産美術推進隊（1944年結成）に加わりながら、モニュメンタルな彫刻を社会に実現していった。多くは軍人や労働者の像であったが、戦争の真ただ中にあった当時は、国家の求めに応じた制作を行うことでしか彫刻家として社会に居場所を見出すことができなかった時代であった。むしろ、同会会員が団体活動で培った経験を活かし、都市を舞台に自由な創造性を発揮し得るようになったのは戦後のことであった。

戦後、九元社が再興されることはなかったものの、同会から巣立った彫刻家の多くは戦後の復興期の立役者として、屋外での彫刻設置事業に積極的に関わり、都市との親密な関係を再構築することに力を注いでいった。例えば、長沼孝三は1949(昭和24)年に上野駅前にセメント製の母子像《愛の女神》を制作したが、本作は戦後における屋外彫刻の早い例として知られている。

また、森大造や中野四郎、村井辰夫、奥山泰堂らは1951(昭和26)年に新たに彫刻団体創型会を結成し、「彫刻は生活の渦の中に立つもの」という主張に基づき、展示会場において屋外を思わせる庭園風の展示方法を実施し、上野公園緑地帯で屋外展示を行うなど独自の試みを展開していった³⁶⁾。

これはほんの一例だが、九元社に集結した彫刻家たちの戦後の歩みからは、同会が掲げた「公衆彫刻」の理念の残響が感じられるように、戦時下という特殊な時代と

寄り添いながら、確たる自己の理想のもとにそれを乗り越えていった作家としての一貫した姿勢が見出されるように思われる。

おわりに

このように、「公衆彫刻」の推進を目指した九元社は1939(昭和14)年以降、建築家や造園家・造園研究者、美術批評家らと座談会を開催し、共同での創作活動を展開するなど、独自の実践を行ったことで注目を集めた団体だった。

昭和10年代の彫刻界はモニュメンタルな彫刻制作に対する関心が飛躍的な高まりをみせた時期であった。それまでも彫刻の用途を社会に押し広げようという動きはあったが、ほぼ同時期に複数の公募美術展でモニュメンタルな彫刻作品が会場を占め、大規模な集団での課題制作が展開される光景は従来にはなかった現象であった。その背景には戦争へと向かう社会情勢の変化があった。

国威発揚を目的とした彫刻制作は歴史上の偉人や軍人などの人物像を中心としていたが、世界的な視野に立った新時代の日本美術の創造が課題とされた美術界の趨勢は、モニュメントの新しい様式を開拓する気運を促し、しばしば従来の彫刻の領域を越えた立体造形が現われるようになった。日名子実三が手がけた《八紘之基柱》(現《平和の塔》1940年)はその好例である。

しかしながら、大正期からモニュメントの分野で高い評価を受け、国内外に数多くの作品を実現させていった日名子は例外的な存在で、自由な造形を打ち出しはじめた彫刻家たちの構想はほとんど実現されなかった。戦時という特殊な状況はモニュメンタルな彫刻制作を活発化させ、その造形も多様化させたが、柳亮がアトリエでの観念的産物と手厳しく批判しているように、むしろ作品の優劣を決定づける基本的な構造や全体の構成、そして環境の特性や周囲の空間との関係といった観点が十分に研究されてこなかった実態を再認識させた側面があったように思われる。

建築家や造園家、造園研究者、美術批評家たちと膝を交えた議論を通して彫刻の課題を鮮明にし、しばしば共同制作を行うことによって打開策を求めた九元社の実践はそうした自覚から生まれたものであり、現状刷新の手立てが求められていた彫刻界にとっては重要な一歩であったと言える。

分野の垣根を越えた彼らの実践は、戦時下の数年間という限られた期間内に展開された萌芽的なものではあったが、都市と彫刻の関係を多角的に探究しようとしたその活動は、彫刻という表現形式が環境と調和を図り、都市における創造的な空間を生み出す新たな役割を担っていた戦後の展開から言っても一考に値しよう。

昭和戦前期において、独自の活動を展開した九元社であったが、現在ではその存在はほとんど忘れられてしまった感がある。そうした彼らの活動を詳細に伝える機関誌『九元』は九元社研究の基礎資料として重要視されるが、団体の枠を越えた寄稿者を募り、同時代の彫刻家の関心を反映した誌面作りが成されていただけに、戦争という未曾有の事態に直面した彫刻界の諸問題を照らし出す貴重な記録としても高い資料的価値が認められる。

当時の彫刻家たちがどのような問題意識を抱え、目の前にある課題を乗り越えようとしていったのかを精査していくことは戦時下の彫刻の諸問題を明らかにするために重要であると同時に、戦後の展開を考察するうえでも欠かせない作業である。本稿では九元社の活動に焦点を当てて論じたが、以上の点を今後の課題として日本近代彫刻史研究の進展に努めたい。

- (1) 大蔵雄夫「直土会と九元社」『旬刊美術新報』68号、1943年8月、15頁。
- (2) 拙稿「昭和戦前期における公共的モニュメントの展開—第三部会・新構造社・九元社・新制作派協会の実践—」『昭和期美術展覧会の研究 戦前篇』東京文化財研究所、2009年、503～518頁。並びに拙稿「近代日本彫刻と批評」五十殿利治監修『美術批評家著作選集』13巻近代日本彫刻と批評、ゆまに書房、2011年、463～513頁。
- (3) 本稿の九元社の組織構成並びに展覧会会期などの基本事項に関する記述は「九元社小史」『九元』1号、1939年12月、15頁の記載に則った。
- (4) 「九元社の彫刻」『美之国』13巻15号、1937年5月、84頁。
- (5) 一般投票の詳細については、九元社同人「我等の収獲—一般投票の結果について」『九元』3号、1940年8月、8～9頁に報告がある。なお、同会では第6回展以降もこの一般投票を継続した。
- (6) 森大造「公衆彫刻」同前、13頁。
- (7) 「昭和十四年度美術界概観」『日本美術年鑑』昭和15年版、美術研究所、1940年、17頁。
- (8) 森大造の履歴については「森大造年譜」『無耳庵作品集』奇数庵、1978年、頁付なし、を参照した。
- (9) 森大造「建築彫刻に於ける一つの提唱」『美之国』14巻5号、1938年5月、65頁。
- (10) 「長沼孝三年譜」『青いとまと 長沼孝三講演対談集』(財)文教の杜ながい長沼孝三彫塑館、1995年、70頁。
- (11) 『九元社社則』九元社、1939年9月、頁付なし。
- (12) 「創刊の言葉」前掲註3、1頁。
- (13) 「木屑」同前、16頁。
- (14) 「第二回研究部座談会」『九元』2号、1940年3月、5頁。

- (15) 「第一回研究部座談会」前掲註3、6～9頁。
- (16) 同前、9頁。
- (17) 「第二回研究部座談会」前掲註14、5～11頁。
- (18) 「木屑」前掲註14、18頁。
- (19) 「第四回研究座談会」『九元』4号、1941年1月、6～11頁。
- (20) 「緑地と造型 九元社座談会」『九元』5号、1941年10月、4～18頁。
- (21) 小寺駿吉の業績については、油井正昭「小寺駿吉：豊かな情操に恵まれた幅広い造園学の先駆者（日本のランドスケープアーキテクト）」『ランドスケープ研究 日本造園学会誌』60巻3号、1997年1月、207～210頁に詳しい。
- (22) 「モニメントに就いて 九元社座談会」『九元』7号、1943年10月、6～12頁。
- (23) 同前、12頁。
- (24) 昭和戦前期における彫刻団体の課題制作に関しては、拙稿「昭和戦前期における公共的モニュメントの展開—第三部会・新構造社・九元社・新制作派協会の実践—」前掲註2を参照されたい。
- (25) 大蔵雄夫「日彫・直土・能美・九元展の彫塑」『日本美術』2巻8号、1943年8月、47頁。
- (26) 海老原一郎は1924年、岡百壽は1926年に同校に入学。
- (27) 「昭和十六年前期上半期総覧座談会」『日本彫塑』2号、1941年8月、102頁。
- (28) 大蔵雄夫「上半期掉尾の彫刻展評」前掲註20、23頁。
- (29) 東台彫塑会の活動については、拙稿「彫刻と観衆—東台彫塑会の取り組み—」『美術展覧会と近代観衆の形成について』研究代表者五十殿利治、平成11～13年度科学研究費補助金（萌芽的研究）研究成果報告書、2002年、37～52頁。
- (30) 藤田健次「展覧会」『画論』13号、1942年9月、28頁。
- (31) 「美術短評」『毎日新聞』1943年7月13日4面。
- (32) 金澤庸司「建築と彫刻」前掲註22、2頁。
- (33) 柳亮「陸軍美術展覧会評 大いなる野心をもて」『美術』5号、1944年5月、16～17頁。
- (34) 「強羅ホテル大浴室内装飾総合製作道程」『九元』6号、1942年8月、15頁。
- (35) 本作の像本体は現在、醒井木彫美術館森大造記念館の敷地内に設置されている。
- (36) 中村傳三郎「創型会第35回記念展に寄せて」『35回創型会展写真集』創型会、1986年、頁付なし。

図版典拠

- 図1 撮影者不明
- 図2 筆者撮影
- 図3 『日展史』11 (社)日展 1973年
- 図4 筆者撮影
- 図5 筆者撮影

- 図 6 筆者撮影
- 図 7 『九元』 1940年 3 月号
- 図 8 『九元』 1941年10月号
- 図 9 『九元』 1942年 8 月号
- 図10 『九元』 1942年 8 月号
- 図11 『九元』 1942年 8 月号
- 図12 『九元』 1943年10月号
- 図13 『九元』 1942年 8 月号
- 図14 撮影者不明

付記：本稿執筆に関する調査では、森大造のご子息、森雅敏氏、
醒井木彫美術館森大造記念館、(財)文教の杜ながい長沼孝
三彫塑館にご協力をいただきました。記して謝意を表し
ます。

(さいとう ゆうこ)